

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Rossellini in orbace. A proposito della prima trilogia della guerra

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1655274> since 2017-12-28T10:51:53Z

Publisher:

Scalpendi

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)



INVIARE IMMAGINI AD ALTA RISOLUZIONE. 300 DPI

ROSSELLINI IN ORBACE. A PROPOSITO DELLA PRIMA TRILOGIA DELLA GUERRA

Giaime Alonge

L'oggetto di questo saggio è la cosiddetta prima trilogia della guerra di Rossellini, e in particolare il primo film della trilogia, ossia *La nave bianca* (1941). Di questi film si è scritto molto, soprattutto in riferimento a due questioni. La prima riguarda il carattere “anticipatore” della trilogia della guerra fascista rispetto alla rivoluzione neorealista. In questi tre lungometraggi, usciti tra il 1941 e il 1943, troviamo alcuni elementi che la critica ha spesso interpretato come “semi” del neorealismo. Innanzitutto, l'uso degli attori non professionisti, che costituiscono l'intero cast di *La nave bianca*, sul modello di *Uomini sul fondo* (1941) di Francesco De Robertis, che infatti è il co-autore del film (sulla questione della paternità di *La nave bianca* torno più avanti). E anche nei due film successivi troviamo dei non professionisti. In *Un pilota ritorna* (1942), se la parte del protagonista è interpretata da un attore di fama come Massimo Girotti, diversi ruoli secondari sono affidati ad autentici piloti della Regia Aeronautica. E nell'ultimo capitolo della trilogia, *L'uomo della croce* (1943), la parte del protagonista va a un non attore, lo scenografo Alberto Tavazzi, che ricompare in *Roma città aperta* (1945), di nuovo nei panni di un prete – è il cappellano che accompagna Don Pietro alla fucilazione.

Allo stesso modo, lo spazio, almeno nei primi due capitoli della trilogia (la steppa russa di *L'uomo della croce* è ricostruita a Ladispoli), per certi versi annuncia l'uscita dagli studi che caratterizzerà il neorealismo. In particolare, *La nave bianca* è realizzato in buona parte su autentiche navi della marina militare italiana, con una commistione di scene girate da Rossellini e immagini documentaristiche, frutto del lavoro degli operatori dell'Istituto Luce, con una dialettica tra fiction e non fiction che indiscutibilmente anticipa quella di *Paisà* (1946)¹, anche se l'inizio della scena dell'attacco degli aerosiluranti inglesi è platealmente finta, con delle silhouette nere che ballonzolano contro il cielo inserite in post-produzione (fig. 1). E oltre alla dimensione del profilmico, anche l'organizzazione discorsiva, e lo stile di ripresa e di montaggio, presentano, soprattutto – di nuovo – nei primi due film, la volontà di abbandonare la pulizia e la coerenza del modello classico. Come osserva Adriano Aprà, che ha lavorato a lungo su Rossellini (e che ha depositato il suo ricchissimo fondo di materiali sul regista presso il Museo del Cinema di Torino, dove ho potuto visionarlo in vista di questo intervento, per cui ringrazio tanto lui quanto il Museo del Cinema), il racconto di *Un pilota ritorna* è scarno, procede per blocchi. «A

¹ A rafforzare il legame tra *La nave bianca* e *Paisà* c'è anche la musica: per il film del 1946 Renzo Rossellini riutilizza la partitura che aveva scritto per quello del 1941.



Rossellini non interessa “girare bene” (quando lo fa, nelle scenette idilliache fra Rossati e Anna, si sente la forzatura). Ci sono sfocature, raccordi “sbagliati” fra inquadrature, passaggi frettolosi e confusi»². Per questo, conclude Aprà, *Un pilota ritorna* «ci appare oggi come un probante antesignano della vena realistica di Rossellini»³. D'altra parte, lo stesso titolo del film, che svela sin dall'inizio l'esito della vicenda, un po' come *Un condannato a morte è fuggito* (*Un condamné à mort s'est échappé*, 1956) di Robert Bresson, è intimamente anti-classico.

La natura innovativa di questi tre film, soprattutto del primo, viene colta già all'epoca. Se si leggono le recensioni, italiane e straniere, recensioni largamente positive, che accompagnano l'uscita di *La nave bianca*, si vede che i critici si soffermano proprio sull'uso degli attori non professionisti, sul racconto semplice e anti-retorico, sulla commistione tra fiction e non fiction. L'opera di Rossellini viene collocata nella tradizione del realismo cinematografico, e accostata, di volta in volta, a *L'uomo di Aran* (*Man of Aran*, 1934) di Robert Flaherty, a *Nostro pane quotidiano* (*Our Daily Bread*,) di King Vidor⁴, a *1860* (1934) di Alessandro Blasetti, o al naturalismo svedese, come fa, sulle colonne di “La voce di Mantova”, un giovane Guido Aristarco, secondo il quale, in *La nave bianca*, il mare e le navi non sono semplice *décor*, ma personaggi a tutti gli effetti⁵.

Il secondo tema attorno al quale ha gravitato il dibattito – posteriore, ma non solo – sulla prima trilogia rosselliniana, è quello relativo alla sua natura ideologica. Questi film, infatti, sono senza ombra di dubbio dei film di propaganda fascista. *La nave bianca* è un progetto del Centro Cinematografico del Ministero della Marina, con la supervisione del comandante De Robertis, tanto che alcune recensioni citano unicamente il nome del regista di *Uomini sul fondo* e di *Alfa Tau!* (1942), tacendo quello di Rossellini, che però altri recensori nominano e lodano sino al punto di attribuirgli anche la paternità di *Uomini sul fondo*, come avviene in un articolo del “Corriere della Sera” su *Un pilota ritorna*⁶. La Scalera Film, distribuendo *La nave bianca*, risponde all'invito a mobilitarsi da parte del Ministero della Cultura Popolare, che ha dato vita a un Comitato per il film di guerra e politico, e che – riporta un articolo dell'epoca – «ha espresso il suo alto compiacimento per l'adesione piena del mondo cinematografico all'indirizzo impresso a questo particolare settore della produzione»⁷. Nell'edizione del 1941 del festival di Venezia, vinta da *La corona di ferro* (1941) di Alessandro Blasetti e *Ohm Krüger*, l'eroe dei Boeri (*Ohm Krüger*) di Hans Steinhoff, film tedesco di propaganda anti-inglese, *La nave bianca* si aggiudica la coppa del Partito Nazionale Fascista. Il soggetto di *Un pilota ritorna* è opera di Vittorio Mussolini, che si firma con lo pseudonimo di Tito Silvio

Mursino, mentre lo sceneggiatore di *L'uomo della croce* è Asvero Gravelli, giornalista di provata fede fascista, autore anche del soggetto di *Giarabub* (1942) di Goffredo Alessandrini. Certo, per alcuni recensori questi film non sono abbastanza fascisti. Giorgio Almirante, futuro capo del Movimento Sociale Italiano, sulle colonne de “Il Tevere”, stronca *L'uomo della croce* perché troppo cristiano, e dunque portatore di un messaggio universalista e pacifista, opposto al nazionalismo e allo spirito marziale che stanno al cuore dell'ideologia fascista⁸. E ha ragione Stefania Parigi a dire che *Un pilota ritorna*, con un eroe vittima impotente della catastrofe bellica, il cui pensiero principale è evadere, ma non per riprendere la lotta, bensì per tornare dalla mamma (neanche questo film deve essere piaciuto molto al camerata Almirante), può essere letto come un'opera che «denuncia prima di tutto l'assurdità della guerra»⁹. Al contempo, però, è vero che l'eroe incapace di piegare gli eventi a suo favore è una specie di marca stilistica di molto cinema di guerra fascista. Si pensi, ad esempio, al summenzionato *Giarabub*, dove gli eroi cadono sul campo, con onore, per mano di un nemico più forte. E come osserva Mino Argentieri, la ricerca di un cinema bellico anti-retorico, dove gli eroi sono appunto uomini anziché dèi della guerra, non è segno di cripto-antifascismo. Anzi, sono proprio i settori più intelligenti del regime (di cui evidentemente non faceva parte Giorgio Almirante) a chiedere un cinema di propaganda capace di parlare davvero al pubblico¹⁰. Almirante non ha torto a evidenziare il prevalere, in *L'uomo della croce*, del pacifismo cristiano sul bellicismo fascista, eppure dimentica i cliché anti-comunisti che costellano il film. Come scrive giustamente Ruth Ben-Ghiat: «In *L'uomo della croce* the ideals of Christian fraternity and anti-Communism work together, making the former an arm in the battle against the latter»¹¹.

Anche senza voler insistere sul Rossellini “uomo per tutte le stagioni”, tipico esempio d'intellettuale italiano voltagabbana, fascista fino al 25 luglio e poi antifascista, pronto a diventare – nella nota definizione di Goffredo Fofi – «uomo del sottogoverno democristiano»¹², resta il fatto che non è possibile ignorare la natura schiettamente propagandistica della prima trilogia della guerra. Non per niente, quando, dopo la fine del conflitto, la casa di distribuzione Fincine (che distribuisce *Germania anno zero*, 1947), chiede alla Direzione Generale per lo Spettacolo di far uscire di nuovo *Un pilota ritorna*, riceve un secco rifiuto, perché, recita la nota ministeriale, conservata in fotocopia presso il fondo Rossellini-Aprà: «Il film, pure essendo realizzato con una certa forza spettacolare, rientra nel numero dei lavori di propaganda, realizzati dal passato regime. È evidente come una programmazione del genere si riveli del tutto inopportuna»¹³.

2 A. Aprà, *Storie di guerra: De Robertis e Rossellini*, in *Storia del cinema italiano*, VI, 1940-1944, a cura di E.G. Laura, Venezia-Roma 2010, p. 81.

3 Ivi, p. 82.

4 “L'illustrazione italiana”, 43, 26 ottobre 1941, p. 543, consultato in Museo Nazionale del Cinema-Bibliomediateca “Mario Gromo”, Fondo Rossellini-Aprà (d'ora in avanti FRA), 35, SC05-035.

5 “La Voce di Mantova”, 16 settembre 1941, consultato in FRA, 35, SC05-035.

6 “Corriere della Sera”, 18 aprile 1942, consultato in FRA, 35, SC05-035.

7 G. Ceroni, *Nove film di guerra*, “Lo schermo”, agosto 1941, p. 11, consultato in FRA, 35, SC05-035.

8 “Il Tevere”, 11 giugno 1943, consultato in FRA, 35, SC05-035.

9 S. Parigi, *Neorealismo. Il nuovo cinema del dopoguerra*, Venezia 2014, p. 42.

10 Cfr. M. Argentieri, *Il cinema in guerra*, in *Storia del cinema italiano*, cit. (vedi nota 2), p. 49.

11 R. Ben-Ghiat, *The Fascist War Trilogy*, in *Roberto Rossellini: Magician of the Real*, a cura di D. Forgacs, S. Lutton, G. Nowell-Smith, London 2000, p. 29.

12 G. Fofi, *Cinema italiano: servi a padroni*, Milano 1971, p. 159.

13 Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per la Cinematografia, 17 febbraio 1947, consultato in FRA, SC09-062.



Stessa sorte tocca a *L'uomo della croce*, che – si legge – «potrebbe turbare i rapporti internazionali con l'URSS»¹⁴. Questa nota è datata 20 luglio 1950, siamo cioè in piena Guerra Fredda, ma l'Italia, ventre molle dell'Alleanza Atlantica, conduce una sua piccola Ostpolitik cinematografica. In ogni caso, giusto per dare un colpo anche alla botte, poco meno di due anni dopo a *L'uomo della croce* viene concesso il visto per l'esportazione in America latina, evidentemente percepito come mercato periferico e ben disposto verso un film clerico-fascista¹⁵.

Certo, si potrebbe obiettare che tutti i protagonisti del cinema neorealista iniziano la loro carriera all'interno del cinema fascista (fa eccezione Visconti, la cui posizione sociale gli permette di non avere il problema di lavorare, e poi di andare a bottega da Jean Renoir a Parigi). È ovvio che non c'era altra possibilità, se non si voleva o poteva espatriare. Resta comunque il fatto che Rossellini comincia non con delle commedie di gusto cameriniano, poco connotate sul piano politico, come De Sica, bensì con delle pellicole di propaganda bellica, realizzate in stretto rapporto con la famiglia del Duce. Peter Brunette, nella sua monografia sul regista, giustifica tale scelta, interpretandola come un'aspirazione realistica, perché i film di guerra offrivano l'occasione di lavorare fuori dagli studi e affrontare i temi della vita contemporanea¹⁶. Eppure, mi pare indubitabile che, osservato con gli occhi dello spettatore di *Roma città aperta*, l'episodio di *La nave bianca* dove, a bordo della nave ospedale, i soldati italiani cantano insieme ai camerati tedeschi (fig. 2), non può non generare un senso d'imbarazzo. Vediamo gli italiani e i tedeschi «fraternamente uniti», per usare il lessico del commento over di *Paisà*, il cui stile oratorio non è molto diverso da quello del cinema di epoca fascista: bei ragazzoni ariani, allegri e seminudi, che paiono usciti dalla scena del risveglio del campo di *Il trionfo della volontà* (*Triumph des Willens*, 1935) di Leni Riefenstahl (fig. 3).

Però non è di questo che intendo parlare. La premessa sulla natura di «incubatrice del neorealismo» della prima trilogia, e sulla sua organicità rispetto alla propaganda del regime, era inevitabile, ma qui vorrei ragionare su un altro problema, ossia il rapporto tra *La nave bianca* e la tradizione del cinema di guerra, in Italia e all'estero. La questione che mi interessa è la capacità del cinema italiano di rappresentare la guerra moderna, la guerra industriale e di massa, così come si sviluppa a partire dal primo conflitto mondiale. Per farla breve, il punto è che tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta, il cinema, in America e in Europa, in seguito al boom dei romanzi sulla Grande Guerra (Remarque, Hemingway, Graves, ecc.), si lancia su quell'argomento. Basti citare *All'ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*), l'adattamento di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, diretto da Lewis Milestone, e il suo «corrispettivo» tedesco, *Westfront 1918: Vier von der Infanterie* di Georg W. Pabst, entrambi del 1930. È proprio in questo passaggio che il cinema bellico – anche grazie all'introduzione del sonoro, fondamentale per le scene di battaglia – inizia a strutturarsi come un genere

in senso pieno. Per rappresentare la natura intimamente moderna della Prima guerra mondiale, questo cinema ricorre a tecniche di gusto modernista, ricavate dall'esperienza delle avanguardie storiche, e incentrate sulla frantumazione dell'esperienza percettiva, tecniche che, nelle sequenze di battaglia, portano alla disarticolazione della coerenza del *découpage*. Si tratta di un modello non solo transnazionale, reperibile a Hollywood come in Europa, ma addirittura transideologico, visto che lo troviamo anche in un film realizzato nella Germania nazista. *Stoßtrupp 1917* (1934), diretto da Ludwig Schmid-Wildy e Hans Zöberlein, rifiuta l'anti-militarismo di *Westfront*, però si appropria dello stile di messa in scena e di montaggio del film di Pabst¹⁷. All'interno di un quadro fortemente omogeneo, l'unica grande cinematografia nazionale che non entra in questa *koinè* del racconto bellico è la nostra, per una serie di ragioni che in questa sede non c'è modo illustrare in dettaglio. Il cinema italiano del Ventennio dedica scarsa attenzione alla Grande Guerra, che pure costituiva il mito di fondazione del fascismo. E quando se ne interessa, ricorre a strategie arcaiche, lontanissime dalla summenzionata *koinè* modernista. Il film italiano più importante realizzato sul primo conflitto mondiale durante il fascismo, *Le scarpe al sole* (1935) di Marco Elter, è un'opera ideologicamente ben poco fascista, più vicina a una visione cattolico-conservatrice della guerra, un film che non fa emergere il macchinismo di quel conflitto¹⁸.

La mia ipotesi è che questo vuoto venga colmato con la Seconda guerra mondiale, e forse già con certi film coloniali della seconda metà degli anni Trenta. Di sicuro, *La nave bianca* costituisce uno dei film in cui il cinema italiano sperimenta in modo più radicale con il «modernismo vernacolare» del *war movie* euro-americano. La critica ha messo in evidenza gli espliciti rimandi al cinema di Ejzenštejn, e in particolare a *La corazzata Potëmkin* (*Bronenosec Potëmkin*, 1925), presenti in *La nave bianca*. Basti pensare all'inizio, dove troviamo una citazione esplicita (la bocca del cannone puntata sul pubblico; fig. 4), seguita dal «balletto meccanico» delle torrette della corazzata, che produce un effetto grafico di linee oblique contrapposte (fig. 5), scopertamente in debito con le lezioni dei russi (fig. 6).

Che il modello sovietico sia presente ai cineasti italiani del periodo fascista è cosa nota¹⁹, ma nel caso di *La nave bianca* si tratta di un'influenza davvero pervasiva, ben al di là delle scene di combattimento, o comunque in cui si deve esaltare la fusione, di gusto costruttivista e futurista, tra uomini e macchine. Peter Brunette cita il movimento ritmico dei marinai distesi nelle amache, che rimanda a un'analoga scena di *La corazzata Potëmkin*²⁰. Ma si veda anche la sequenza in cui il marinaio, che vorrebbe scendere a terra per incontrare la sua madrina di guerra, viene costretto a restare a bordo. Il

17 Sull'argomento rimando al mio *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, Torino 2001.

18 Come ho detto, su questo problema il discorso sarebbe lungo e non c'è neppure modo di offrire una bibliografia con una qualche ambizione di completezza. Mi limito a rinviare a uno dei primi contributi che hanno messo in luce la sostanziale assenza del tema della Grande Guerra nel cinema fascista: M. Isnenghi, *L'immagine cinematografica della grande guerra*, «Rivista di storia contemporanea», 3, luglio 1978, pp. 341-353.

19 Cfr. V. Zaggarro, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Venezia 2004, pp. 59-75.

20 Cfr. Brunette, *Roberto Rossellini*, cit. (vedi nota 16), p. 14.

14 Presidenza del Consiglio dei Ministri, Servizi per la Cinematografia, 20 luglio 1950, consultato in FRA, SC09-062.

15 Presidenza del Consiglio dei Ministri, Ufficio Censura, 13 marzo 1952, consultato in FRA, SC09-062.

16 Cfr. P. Brunette, *Roberto Rossellini*, Berkeley 1987, p. 9.



dialogo è assente (a eccezione della voce acusmatica che proviene dall'altoparlante) e la recitazione stilizzata – è il montaggio che fa tutto. Sembra un film del primo sonoro, in odore di asincronismo. Proprio grazie a una presenza così forte del modello sovietico, e certo anche a causa della natura stessa del combattimento navale, il film coglie l'essenza della moderna battaglia tecnologica, in cui gli uomini sono semplici operai di una fabbrica di morte, incapaci di vedere il nemico. L'esistenza della flotta inglese, infatti, è virtuale, assicurata unicamente dai calcoli matematici degli ufficiali addetti alla direzione del tiro. Solo i colpi che piovono sulle navi italiane provano che da qualche parte, oltre l'orizzonte, c'è davvero il nemico. Dice Rossellini in un'intervista di molti anni posteriore alla realizzazione del film: «Non c'era nessun eroismo perché gli uomini erano chiusi dentro a tante scatole di sardine e non sapevano assolutamente quello che succedeva intorno»²¹. *Mutatis mutandis*, è la situazione che troviamo in tanti film sulla Prima guerra mondiale. I macchinisti chiusi nella sala macchine sono come i fanti nei rifugi in prima linea. La nave è un immenso labirinto, simile al reticolo delle trincee. I macchinisti non vedono il nemico, possono solo sentire i proiettili che esplodono sulla loro testa, e pregare che il guscio di acciaio che li protegge regga. Più avanti, quando la nave viene colpita, gli uomini delle squadre di soccorso indossano maschere anti-gas, di nuovo con un evidente legame con la Grande Guerra.

Dunque, *La nave bianca* come film che rappresenta la battaglia novecentesca attraverso una forma di “modernismo vernacolare”, che ibrida racconto classico, documentario e avanguardie. È una soluzione che certo apre una via nuova all'interno del cinema italiano, ma non in direzione del neorealismo. Più che annunciare il cinema del dopoguerra, *La nave bianca* ricollega la produzione italiana alla linea del *war movie* internazionale dei primi anni Trenta. Forse, a monte di tutto c'è la paternità incerta dell'opera, che è un po' di Rossellini, un po' di De Robertis, e un po' degli operatori del Luce, operatori dotati di acuta consapevolezza dei problemi tecnico-espressivi, come si ricava da un'intervista conservata nel fondo Rossellini-Aprà²². Questa paternità incerta rende il film un'opera del tutto particolare. Lo dice anche Gianni Rondolino, nell'intervista inserita negli extra del dvd: «Il film ha una sua disomogeneità, che può essere anche il suo pregio». Condivido questa opinione. Ma proprio per questo *La nave bianca* non mi pare possa essere considerata un “seme” del neorealismo. Anche l'uso dei diversi dialetti da parte dei marinai, più che un'anticipazione delle parlate regionali di *Paisà*, è un topos del racconto bellico, dove sempre abbiamo un piccolo gruppo di combattenti, ognuno dei quali viene da una zona diversa del paese. Fredric Jameson, nel capitolo dedicato alla rappresentazione della guerra del suo libro sul realismo, parla di «collective experience of war», che viene espressa attraverso una «typology of personalities thrown together in the group»²³. Come ho detto, in *La nave bianca*, è il

montaggio che fa tutto. La sequenza di battaglia ne è la prova. È davvero l'opposto del Rossellini che vuole *mostrare* anziché *dimostrare*. In *Paisà*, nell'episodio finale, quello in cui si combatte di più, i primi piani “sovietici”, con i soldati ripresi dal basso, con campi stretti, “eroici”, sono unicamente per i nazisti (fig. 7), mentre i partigiani e i militari alleati che combattono con loro sono ripresi senza angolazione dal basso, per lo più in gruppo, con campi ampi che li includono nel paesaggio (fig. 8). Gli anti-fascisti sono in sintonia con la natura che li circonda, si muovono su barche a remi, mentre i tedeschi (lo sottolineava molti anni fa Gianni Rondolino, nelle sue lezioni) hanno una barca a motore. Quella che combattono i partigiani dell'ultimo episodio di *Paisà* è una guerra arcaica, una guerriglia contadina che, se non fosse per la presenza delle armi a ripetizione, potrebbe svolgersi nel Seicento. Per raccontare una guerra di questo tipo, il modernismo vernacolare non serve.

21 F. Savio, *Cinecittà anni Trenta. Parlano 116 protagonisti del secondo cinema italiano (1930-1943)*, III, a cura di T. Kezich, Roma 1979, p. 963.

22 Cfr. A. Musu, *Parlano gli operatori dell'Istituto “LUCE” – “Come abbiamo girato il documentario sulla battaglia navale nello Jonio”*, “Film”, 20 luglio 1940, pp. 2-3, consultato in FRA, 35, SC05-035.

23 F. Jameson, *The Antinomies of Realism*, London-New York 2015, pp. 233, 236.



1. dida dida dida



3. dida dida dida



2. dida dida dida



4. dida dida dida





5. dida dida dida



7. dida dida dida



6. dida dida dida



8. dida dida dida